

RESEÑA

Nicola Michelassi y Salomé Vuelta García, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea (Secoli d'Oro, 67; Commedia Aurea Spagnola e Pubblico Italiano, VIII), Florencia, 2013, 257 pp. ISBN: 9788860557865.

DIEGO SÍMINI (Università del Salento)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.135>>

El estudio de Michelassi y Vuelta afronta una cuestión que llevaba mucho tiempo sin resolverse. Bien se sabía que en la Italia del siglo XVII los principales centros receptores de la comedia española fueron Nápoles y Florencia. En lo que concierne a la primera ciudad, sede de un virreinato español, la cosa no sorprende y la presencia de compañías teatrales está documentada desde antiguo, gracias al trabajo de Croce sin ir más lejos (B. Croce, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Piero, Nápoles, 1891); en cambio, para la capital del Gran Ducado de Toscana, esta influencia mantenía hasta la fecha cierto halo de misterio. No cabe duda de que en las últimas décadas han ido sucediéndose estudios sobre las relaciones entre autores florentinos, en especial Giacinto Andrea Cicognini, y el teatro español, pero hacía falta una reconstrucción del ambiente teatral hispanizante de la Florencia seiscientista.

En concreto son dos las cuestiones esenciales que el texto de Michelassi y Vuelta examina y resuelve. En primer lugar, el tema de las representaciones en Florencia de obras teatrales españolas por parte de compañías ibéricas. Maria Grazia Profeti encontró en su día un documento de 1639 en que un grupo de comediantes florentinos se quejaba de la actuación de una *troupe* española que amenazaba con quitarles público, y ello hizo suponer que dicha presencia habría sido continua, y que, por tanto,

el llamativo favor de que el modelo lopesco de teatro gozó en Florencia podía tener un origen escénico. Esta hipótesis, gracias a la labor de Vuelta y Michelassi, que conocen al dedillo las noticias de representaciones teatrales en la Florencia del XVII, se puede hoy descartar. Dicho de otra manera, un primer mérito del trabajo consiste en clarificar la cuestión de la presencia de compañías teatrales en la ciudad de los Médicis: el único caso documentado es precisamente el de 1639 (pp. 11 y 28-29).

En lo referido a la difusión de los temas procedentes del teatro español en la producción dramática florentina, se observa que los dramaturgos se inspiraron en Lope y sus seguidores a través de las ediciones que iban llegando a su posesión y no porque circularan compañías ibéricas en la capital del Gran Ducado. La importancia de Niccolò Strozzi, embajador de Toscana ante la Corte española, sobresale en este contexto. Strozzi fue fundamental a la hora de enviarles a los dramaturgos florentinos textos impresos de teatro español, del que era habitual consumidor en los corrales madrileños.

La segunda cuestión concierne la dimensión del fenómeno «comedia a la española en Florencia». El corpus de este género distaba de estar adecuadamente delimitado. Los numerosos estudios que se han ido sucediendo ofrecen documentación, pero ningún trabajo sistemático se había ocupado de la cuestión de manera específica. Aquí, uniendo de manera valiosa la competencia de un historiador del teatro como es Nicola Michelassi y la experimentada pericia de hispanista de Salomé Vuelta, se consigue precisar la considerable aclimatación de un género que habitualmente aparece en los manuales de literatura italiana de forma marginal. En concreto, tanto en la excelente introducción como en las fichas que dan fe de la documentación relativa a las representaciones de textos relacionados con la dramaturgia española, aflora la presencia estable en el contexto florentino de una concepción del teatro que le debe mucho a la comedia nueva. Esto no deja de modificar las ideas corrientes al respecto, que tienden a minimizar la influencia hispánica en el teatro italiano, según un esquema crítico que a grandes rasgos ve en la tradición italiana (al igual que la francesa) la «regularidad», el «decoro», en oposición a lo español, visto como «irregular», «monstruosos» y fruto de la ignorancia de las reglas fundamentales supuestamente dictadas por Aristóteles.

En efecto, este trabajo deja claro que en Florencia, donde se fraguó el Renacimiento, faro de la nueva clasicidad a partir del siglo XIV y por supuesto de manera esplendorosa en el XV y XVI, cuna de la medida, centro propulsor de la cultura

italiana durante mucho tiempo, cobra singular fortuna, en el «sospechoso» siglo XVII, un género que subvierte las ideas dramáticas habituales. Esto ocurre por una razón muy sencilla: el teatro inspirado en el español obtiene más éxito que el que se basa en el decoro clasicista. La relación de representaciones y los comentarios que hallan los autores del estudio lo confirman.

Se trata de un intervalo temporal interesante, entre los fastos renacentistas y manieristas del XVI y la nueva oleada clasicista del XVIII. Giacinto Andrea Cicognini y algunos otros se inspiran en los modelos españoles e introducen algo de su *manera* en la dramaturgia italiana. Cicognini en especial, que también se desempeñó como libretista de ópera, demuestra una competencia muy particular, ya que su *modus scribendi* denota sin lugar a dudas una presencia importante de los rasgos de la dramaturgia española, aunque luego reelabore de forma personal sus obras. El autor de *Don Gastone di Moncada* y el libretista de *Giasone* (uno de los éxitos operísticos más formidables del siglo XVII) son la misma persona, y esta constatación es la que ha guiado a algunos críticos y musicólogos (Antonucci, Bianconi, Tedesco) a reconsiderar el axioma según el cual no hay relación entre el desarrollo de la ópera y el teatro español del Seiscientos. En esta línea se sitúa el trabajo que estamos examinando. Las consideraciones de sus autores añaden un eslabón a esta cadena, por la que se observa cómo las fronteras políticas decimonónicas se reflejaron en la postura crítica dominante, dejando de lado algunos fenómenos como el de las influencias entre zonas diferentes de Europa; el recorrido crítico de Vuelta y Michelassi contribuye a enfocar con más atención este interesante fenómeno de relaciones temáticas entre España e Italia. Cabe observar de paso la cuantiosa producción editorial de textos derivados de comedias españolas, lo que demuestra la gran atención por la manera española en la Italia barroca (una atención que se mantiene hasta bien entrado el XVII si consideramos a autores como Gaspere Gozzi y Pietro Andolfati).

El libro contiene una extensa y pormenorizada «Cronología» de representaciones de obras relacionables con el modelo español. Los autores reúnen los datos de la crítica en cada ficha. Si la primera parte de la cronología resulta extraordinariamente densa en informaciones y permite al lector entrar en la realidad escénica florentina de las décadas centrales del Seiscientos, la segunda parte («Opere di incerta datazione») contiene algunas fichas cuya presencia no se justifica plenamente, ya que se trata de obras, en su mayoría de dudosa autoría cicogniniana, de las

que no constan datos de representación y ni siquiera manuscritos o ediciones florentinas (como las fichas 62, *Caduta del gran capitan Belisario*; 65, *Il cornuto nella propria opinione*; 77, *Il maritarsi per vendetta*; 79, *Nella bugia si trova la verità*; 81, *Il segreto in pubblico*). El criterio que los autores exhiben, que consiste en desgarrar todos los títulos de los que haya indicios de una representación florentina, parece extenderse de manera algo incongruente, ya que las obras indicadas tienen como único posible nexo con Florencia el hecho de que algún editor no florentino las haya publicado indicando en la portada a Cicognini como autor.

Otra contribución muy interesante es el estudio pormenorizado de cuatro de los más importantes dramaturgos “hispanizantes” del Seiscientos florentino: Cicognini, Ricciardi, Susini y Bartolommei. Para el primero se hallan algunas noticias valiosas, como la relación entre una representación florentina de *Don Gastone di Moncada* en 1657 y su publicación el año siguiente por el editor Zecchini de Perusa y por otros impresores en Roma y en Venecia. Esto da pie para proponer una interacción entre la puesta en escena y la edición, lo cual parece verosímil, aunque sorprende que ningún editor florentino publicara jamás un texto de Cicognini. También es interesante el estudio que realizan los autores sobre la transmisión textual de esta obra, que podríamos indicar como el emblema de la producción “española” del autor de *Don Gastone*, una obra que con toda justicia los autores examinan con detalle. Es una demostración de la competencia de los autores en el campo de la crítica textual.

Giovanni Battista Ricciardi y Mattias Maria Bartolommei han tenido hasta la fecha una escasa atención crítica y es meritorio que los autores hayan dedicado parte de su trabajo a estos dos dramaturgos, muy celebrados en su época y hoy relegados al olvido. Casi por vez primera, Michelassi y Vuelta reconstruyen la biografía de los dos florentinos y consiguen proponer una visión diacrónica de su actividad tanto dramática como de otros ámbitos, echando mano de documentación de distintos tipos. Para Ricciardi los autores realizan también un estudio intertextual entre *Le cautele politiche* y su fuente, *Cautela contra cautela*, actualmente atribuida a Mira de Amescua, tras su adscripción apócrifa a Tirso de Molina. Los autores ya se habían ocupado de Ricciardi y de su reescritura de Mira, en su trabajo «Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: *Le cautele politiche* (1651)», en V. Nider, ed., *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Università degli Studi di Trento, Trento, 2012, pp. 1-30.

El caso de Bartolommei es emblemático, por al menos dos razones. La primera es que se trata de un *figlio d'arte*, ya que su padre, Gerolamo Bartolommei Smeducci, era un culto aristócrata que se dedicaba también a la escritura para el teatro y, ante la amenaza de que su hijo se dejara tentar por el arte «irregular» de los españoles, compuso un tratado de dramaturgia, dedicado a Mattias Maria, quien prefirió ignorar la advertencia y seguir su impulso de imitar a sus queridos Calderón, Rojas Zorrilla y Coello (y no deja de ser gracioso que la segunda edición del tratado ya no esté dedicada al hijo). La característica de haber conocido «en casa» el oficio de escribir para el teatro la comparte con Cicognini, cuyo padre, Iacopo, fue a su vez un dramaturgo que, según una fuente sin verificar, tuvo contactos epistolares con Lope de Vega en los que este le instaría a deshacerse de una vez de las reglas aristotélicas para darle mayor vida a la representación teatral.

La segunda razón por la que el nombre de Bartolommei suena con frecuencia entre los especialistas de la influencia del teatro español en Italia en el siglo XVII es la lista de las obras auténticas de Cicognini, que Bartolommei incluye en el prólogo a su comedia *L'amore opera a caso*, publicada en 1668. Pero Michelassi y Vuelta van más allá y reconstruyen, con todo el detalle que las fuentes disponibles permiten, el perfil de Bartolommei, tanto en lo individual (un aristócrata tocado por cierto oblomovismo *ante litteram*) como en lo literario (disponemos por fin de un catálogo completo de las obras conocidas del Marqués). En este caso también entramos en el «taller» de Bartolommei, al ofrecernos los autores una comparación intertextual minuciosa entre *Le gelose cautele* y *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, utilizada también en Francia por Scarron en su *Jodelet ou Le maître valet* y en Inglaterra por Davenant en su *The Man's the Master*, derivaciones de las que el mismo Bartolommei da fe en el prólogo, que oportunamente los autores reproducen. Bartolommei, pues, se configura como un imitador consciente de su labor y al tanto de lo que se va fraguando en Europa. Tiene una visión precisa del influjo que la dramaturgia lopesca opera en distintos contextos culturales.

Los autores del volumen que reseñamos ya se habían ocupado de Bartolommei, al estudiar las mismas obras aquí presentadas, procedentes de Rojas (Nicola Michelassi y Salomé Vuelta García, «Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Matias Maria Bartolommei», en M. G. Profeti, ed., *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Florencia, 2009, pp. 119-179). Pietro Susini fue objeto a lo largo de los últimos años de varios estudios por parte de

Salomé Vuelta, y poco tiempo antes de *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, la autora publicó una monografía sobre Susini (*Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Florencia, Alinea, 2013) que el texto que venimos examinando reproduce en parte (cfr. las pp. 24-60 de *Il teatro di Pietro Susini* con las pp. 160-185 de *Il teatro spagnolo...*). En concreto, en los dos textos se sistematizan los conocimientos sobre Susini que Vuelta ya venía presentando en sus estudios a partir de 2000. El lector puede así manejar un catálogo bibliográfico minucioso y una escurpulosa reflexión crítica sobre este florentino de gran renombre en sus días, muy dado a la sátira y a la comicidad.

En suma, con este volumen disponemos de un perfil innovador de la presencia del teatro español en la Florencia del siglo xvii. Por un lado constatamos la ausencia casi total de representaciones por parte de actores hispanos en los tablados florentinos, mientras por el otro lado estamos en condiciones de apreciar la vigencia, tanto en tablados como en textos manuscritos e impresos, de la «temática española» en las inquietudes creadoras de los dramaturgos. Sin lugar a dudas, se trata de un avance en la percepción crítica de la dramaturgia italiana del Seiscientos. Un avance hecho posible por la conjunción de distintos enfoques científicos.